

Joachim Paech

## **Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)**

(Gedruckt in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.) *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München (Fink), S.275-291)

### **Film**

Ein Junge läuft über einen Strand in Richtung Meer, bis er mit den Füßen im Wasser steht. Er „geht durch das Wasser, die Kamera folgt ihm; dann wendet er sich zurück, da wird die Bewegung des Films angehalten, das letzte Bild als Stehkader eingefroren“.<sup>1</sup> Das Wort ‚ENDE‘ erscheint über dem Bild: Hier endet der Film *Les quatre cent coups* (1959) von François Truffaut.



(François Truffaut: *Les 400 coups*, 1959)

Jede Beschreibung dieses Filmschlusses kann gar nicht anders als zunächst die Bewegung dieses Jungen als szenische Handlung (Aktion) innerhalb der Handlung (Narration) des Films wiederzugeben. Wenn die Handlung (Aktion und Narration) abbricht und keine Bewegung mehr zu sehen ist, bleibt ein ‚Bild‘ zurück. Es wäre zumindest ungewöhnlich, den Lauf des Jungen an den Strand im Rahmen eines Bildes zu beschreiben, da, abgesehen von der Objektbewegung, auch der Ausschnitt des Sichtbaren sich durch die (Kamera-)Bewegung, die der dargestellten Bewegung des Jungen folgt, ständig verändert. Erst in dem Moment, in dem die Bewegung auf dem Gesicht des Jungen angehalten ist, haben wir ein ‚Bild‘ vor uns, das als Ausschnitt aus einer Szene und als dargestellte Bewegung momentan erstarrt ist und in dem die vorangegangene Bewegung nur noch (oder immer noch?) als angehaltene oder

<sup>1</sup> Vf., „Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle Vague: Sie küßten und sie schlugen ihn (1959)“, in: *Fischer Filmgeschichte*, hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte, Bd. 3: 1945-1960. Frankfurt am Main, 1990, S. 371.

abwesende anwesend ist. Dass nur die dargestellte Bewegung, nicht aber der Film selbst angehalten ist, daran erinnert die Musik, deren Aufzeichnung auf der Tonspur nach wie vor von optischen Signalen in akustische umgewandelt und hörbar gemacht wird.

Die Unterscheidung zwischen dargestellter Bewegung (Aktion, Narration) und Bewegung der Darstellung (Veränderung des Ausschnitts des Sichtbaren) einerseits und dem ‚Bild‘ von Bewegungslosigkeit andererseits hat ihre Voraussetzung im kinematographischen Verfahren der Bewegungsdarstellung. Sichtbare Bewegung beruht im Tonfilm auf der spezifischen Differenz *zwischen* 24 Einzelbildern/Sekunde, die durch den Projektor geschaltet und im Moment ihres Stillstands vor dem Objektiv vom Projektionslicht projiziert werden. Das ‚letzte Bild‘ in Truffauts Film *Les quatre cent coups*, das zur Handlung und nicht schon zum Abspann gehört und zum Stehkader und Bild der Bewegungslosigkeit eingefroren wurde, beruht ebenfalls auf 24 durch den Projektor geschalteten Bildern/Sekunde, die untereinander jedoch keine Differenz mehr aufweisen, also 24-mal dieselben Bilder sind. Auch das unbewegte Bild auf der Leinwand hat 24 bewegte Bilder im Projektor zur Voraussetzung. Die kinematographische Darstellung von Bewegung hat demnach (auch in ihrer dispositiven Anordnung im Kino) zwei Seiten, die sich gegenüberstehen und durch das Projektionslicht verbunden sind: Die mechanische Bewegung *des Films*, der kontinuierlich durch den Projektor geschaltet wird, und demgegenüber die auf der Leinwand sichtbare Bewegung zum Beispiel des zum Strand laufenden Jungen *im Film*. Beide Bewegungen, deren apparative Seite ebenfalls durch die unterschiedliche Frequenz der mechanischen Aufzeichnung (Kamera) und Wiedergabe (Projektor) eine Differenz in das Bewegungsbild einführen kann (Zeitlupe und Zeitraffer als mediale Verlangsamung und Beschleunigung), und die dargestellte Objektbewegung formulieren zusammen das kinematographische Bewegungsbild auf der Kinoleinwand. Ein Bewegungsbild, das nach der Aufhebung seiner konstitutiven figuralen Differenz zwischen den Bildern auch das Bild seiner Bewegungslosigkeit einschließt (und in dem auch eine Differenz der Frequenz nicht mehr zum Ausdruck kommen würde).

Wenn mechanische Bewegung in ihrem projizierten Bewegungsbild auch Bewegungslosigkeit zur Folge haben kann, dann ist offensichtlich, dass sich die Wirkung (sichtbare Bewegung) von ihrer Ursache in der Mechanik unterscheidet und womöglich auch auf andere Weise (elektronisch) hergestellt werden kann. Was ist dann *kinematographisch* ‚Bewegung‘? Es ist eine Figur, deren Anwesenheit im Bewegungsbild durch eine Folge

figuraler Differenzen ‚Bewegung‘ sichtbar macht und deren Fehlen in demselben Bewegungsbild ein ‚Bild der Bewegungslosigkeit‘ hervorbringt. Diese Figur, die, prozessual mit der Bewegung gekoppelt, als ihre Figuration bezeichnet wird, ist mit der medialen Eigenschaft der Kinematographie, ihrer Mechanik, nur lose verbunden<sup>2</sup>; sie figuriert ebenso vor-kinematographisch in der Bildgeschichte der Moderne, wie sie post-kinematographisch in ihrer elektronischen und schließlich digitalen Konstitution für die mediale Darstellung von Bewegung zuständig bleibt.

Um die These noch einmal knapp zu wiederholen: Bewegung wird als eine Differenz-Figur ihrer Darstellung verstanden, die ‚in Bewegung‘ wesentlich ‚Figuration‘ ist. Im Folgenden soll versucht werden, einige ‚Figuren von Bewegung‘ in der Bildgeschichte zu unterscheiden. Von Bewegung als Figur möchte ich sprechen, wenn sie in einem statischen Bild (auch zeitlich vor dem kinematographischen Bewegungsbild) figuriert; von Bewegung als (Prozess der) Figuration ist dann im Bewegungsbild die Rede, das zudem zum dominanten Medium der dargestellten Sichtbarkeit in einer ‚figuralen‘ Massenkultur geworden ist, worauf am Schluss noch kurz eingegangen werden soll.

## Figur

Der Begriff ‚Figur‘ hat sich in seiner historischen Semantik erheblich differenziert.<sup>3</sup> In allen Verbindungen, in denen ‚figura‘ erscheint, kehrt eine Eigenschaft immer wieder, die mit Figur (im Unterschied etwa zur Form und Gestalt) mitgemeint ist, die der Bewegung. Als Abbild ist „‚figura‘ bewegt, wandelbar, vielfältig und zur Täuschung geneigt“<sup>4</sup>, und die Wahrnehmung selbst wird in der demokritischen Lehre mit den ‚eidola‘, ‚simulacra‘ und eben auch ‚figurae‘ in Verbindung gebracht, indem die Abbilder wie Häutchen sich von den Objekten lösen und als ‚figurae‘ auf die Augen treffen. Und auch der rhetorischen Figur bleibt die Bewegung als Formung der Rede erhalten. Selbst dort, wo Figuren sich mit ihren Umrissen zu gestalthaften Abbildungen und Formen verfestigen, sind sie doch Elemente in ikonischen oder narrativen Beziehungen, die sie nach außen in ihr Umfeld wirken und in ihren Zwischenräumen neue ‚Figuren des Zwischen‘ zwischen den dargestellten Figuren

<sup>2</sup> Das rückt diese Differenz-Figur der Bewegung in die Nähe der ‚kinesischen Figuren‘ in Umberto Ecos Semiotik, worunter „diskrete Teile der Kinomorpheme, die keine Teile der Bedeutung der Kinomorpheme sind“, verstanden werden (Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München, 1972, S. 258).

<sup>3</sup> Ich folge hier Erich Auerbach, „Figura“, in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berlin/München, 1962, S. 55-92.

<sup>4</sup> Ebd., S. 61.

entstehen lassen oder, wie Maurice Merleau-Ponty im Zusammenhang mit dem Cinéma sagt, „als Dinge, die Zwischenräume zwischen ihnen“<sup>5</sup> sehen lassen könnten. Die Figur ist der angemessene Begriff, mit dem die Repräsentation von Bewegung bezeichnet werden kann, sofern sie in Bildern ‚figuriert‘.

Ursprünglich sah es so aus, als ob Bild und Bewegung einander ausschließen. Der Ursprungsmythos der Malerei erzählt mit der Skiagraphia, der ersten Umrisszeichnung, dass das Bild aus dem Begehren entstanden sei, den flüchtigen Geliebten zumindest in seinem Abbild (seinem Schattenriss) festzuhalten. Es erinnert durch seine Anwesenheit an die künftige Abwesenheit dessen, der sich fortbewegt. Nur das Bild wird bleiben. Es stemmt sich mit seiner gerahmten figurativen Statik gegen die Bewegung der Figur, die es verlassen wird. Die Mimesis ahmt in der im Umriss gebannten Gestalt ihre anekdotisch vorweggenommene Abwesenheit nach, an die sie erinnert. Zwischen Bild und Anekdote jedoch figuriert eine eigene virtuelle Bewegung, welche die Zeichnung des Schattenumrisses an der Wand mit der Narration, die sie motiviert, im Bild verbindet. Diese Bewegung ist keine Figur der Zeit (zwischen dargestellter Anwesenheit und erinnelter zukünftiger Abwesenheit), sondern im Zeichnen eine Geste oder Figur des Dazwischen, die den fixierten Schatten von dem flüchtigen Körper trennt, um schließlich nur noch das ‚Bild‘ zu behalten.

Gerade dort also, wo das Bild sich von der Bewegung trennt und ihr statisch gegenübertritt, figuriert genau diese Trennung wieder als Bewegung, und zwar doppelt, als Figur medialer Selbstreferenz im Bild der Entstehung eines Bildes und als Figur des Dazwischen seiner bildimmanenten Relationen.

Es sind also vor allem die Bilder ihrer medialen Selbstreflexivität, in denen beide Bewegungen, die Geste ihrer Entstehung und die immanente Spannung des formulierten Mediums zur figurativen Gestalt(ung) als Figuren ihrer Bewegung ‚figurieren‘, sich also mit abbilden.

Beide Figuren von Bewegung im bewegungslosen Bild haben in der Bildergeschichte deutliche Spuren hinterlassen. Ihre Entstehung haben Bilder zum Beispiel im suchenden Kritzeln der mehrfachen Wiederholung von Linien (paradigmatisch) bei Leonardo<sup>6</sup> ebenso

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“ (1945), in: *Filmkritik*, 11 (1969), S. 695.

<sup>6</sup> Martin Kemp nennt den ersten von fünf Typen der Bewegungsdarstellung bei Leonardo die ‚bewegliche Feder‘, wo die „Form der Bewegung durch Einfühlung“ zustande komme, indem „die Linie von der Geste ihrer Hervorbringung zeugt“. Auch ohne Einfühlung ist Bewegung als Figur der Geste ihrer Entstehung evident. Vgl. Martin Kemp, „Die Zeichen lesen. Zur graphischen Darstellung physischer und mentaler Bewegung in den Manuskripten Leonardos“, in: *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, hg. v. Frank Fehrenbach, München, 2002, S. 209.

wie zum Beispiel bei Cy Twombly in dieser Figur der darstellenden Bewegung selbst ‚beschrieben‘, wenn Roland Barthes die Geste der Hervorbringung betont, durch die ihre Bewegung sichtbar gemacht wird.<sup>7</sup> Und jede einfache Linie, einmal gezogen, ist immer auch die (syntagmatische) Spur und Erinnerung an ihre Entstehung und Figur der Bewegung, die sie hervorgebracht hat.<sup>8</sup> Oder die bildimmanente dargestellte figurative Konstellation enthält eine Dynamik, die das Bild trotz seiner Bewegungslosigkeit in die Nähe des kinematographischen Bewegungsbildes rücken lässt. Diese Bewegung als Figur der inneren Dynamik des Bildes drückt sich zum Beispiel in der „décadrage“<sup>9</sup> ihrer figurativen Elemente aus, die ‚aus dem Rahmen‘ zu fallen scheinen. Oder es sind figurative Kontraste, Farbspannungen etc., die sich im Bild zur Figur(ation) von Bewegung verdichten und in den Kraftlinien des Futurismus, den kubistischen Multiperspektiven oder Farbkreisen zum bildnerischen Verfahren geworden sind, das sich bereits in Kenntnis und Konkurrenz zum kinematographischen Bewegungsbild entwickelt hat.

Bewegung als Figur und Figuration ist nicht nur im kinematographischen Bewegungsbild, sondern auch im statischen Bild der Malerei und in der Photographie ein Faktum des Bildes selbst und nicht (in erster Linie) ein Effekt der Wahrnehmung des vermeintlich unvollkommen sehenden Auges, das kinematographisch über die wahrgenommene Bewegung getäuscht wird und dessen organische Fehlleistung etwa als Unschärfe im unbewegten Bild thematisiert wird. Diese Voraussetzung muss gemacht (und später eingehender behandelt) werden, wenn die Bewegung als Figur ihrer Darstellung mit der Geschichte der technisch-apparativen Darstellungsmedien in Verbindung gebracht wird, die zugleich Medium der Analyse der Wahrnehmung und Medium der Produktion von Bildern gewesen sind, die bestimmte Vorstellungen von der Entstehung ihrer vorausgesetzten Wahrnehmungen abgebildet haben. Als Medium der Analyse dienten sie dazu, sichtbar zu machen, was sich unsichtbar beim Sehen von Bewegung in der Black Box von Auge und Gehirn vollzog<sup>10</sup>; als Techniken der Herstellung von Bildern waren sie immer schon die Antwort auf die Fragen nach ihrer Wahrnehmung, die sie erst stellen sollten.

<sup>7</sup> Roland Barthes, „Cy Twombly oder Non multa sed multum“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main, 1990, S. 165-183: 171.

<sup>8</sup> Vgl. Vf., „Der Bewegung einer Linie folgen ... Notizen zum Bewegungsbild“, in: *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*, Berlin, 2002, S. 133-161.

<sup>9</sup> Pascal Bonitzer, „L'objectif déconcerté“, in: *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, 1985, S. 43-68 sowie S. 79-85.

<sup>10</sup> Vgl. die Arbeiten zur Medienanthropologie von Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien*, Frankfurt am Main, 2000; *Die Ästhetik des Menschen*, Frankfurt am Main, 2002; *Kybernetische Anthropologie*, Frankfurt am Main, 2003.

Das Diagramm und die Unschärfe sind zwei unterschiedliche Verfahren der Darstellung von Bewegung, die in zwei verschiedene Richtungen weisen: Das Diagramm tendiert zur abstrakten ‚Bewegung als Figur der Zeit‘, die im Bild als Prozess lesbar und im Algorithmus als Abfolge von Punkten anschreibbar und berechenbar ist. Die Unschärfe ist als ‚gesehene‘ Bewegung deren Figuration im Bild und doch ein objektiver technischer Effekt der Apparatur, der über den analog vorgestellten Wahrnehmungsapparat zur subjektiven Figur des Sehens von Bewegung geworden ist.

### Diagramm

Zwischen der Bewegung als Figur und Figuration von Bewegtheit ist das Diagramm auch Vermittler zwischen antiken Ansichten von Bewegung und ihren modernen apparativen Darstellungen. Man kann Zenons Bewegungsparadox mit Henri Bergson zum Anlass nehmen, die schlechte abstrakte (kinematographische) Bewegung aus der Abfolge von unbewegten Schnitten gegen die gute Bewegung der Intuition der Dauer auszuspielen.<sup>11</sup> Oder man kann mit Michel Serres die Versuchsanordnungen Zenons als eine Methode lesen, ein Ziel zu erreichen, das sich von der anekdotischen Intention (des Wettlaufs zwischen Achill und der Schildkröte zum Beispiel) unterscheidet und das durch die „Wiederholung, die in Figur und Form, Schauplatz und Zahl als nächste Geste die eben getane erneut ausführt“<sup>12</sup>, auf eine ideale Figur hinausläuft, die durch das Messen und Anschreiben auf Algorithmen-Tafeln im Grenzwert der unendlichen Summe der algorithmischen Subtraktionen projiziert wird. Obwohl sie nicht erreichbar ist, figuriert sie doch in ihren unendlichen Wiederholungen der Teilung und stetigen Subtraktion der Menge des zurückgelegten Weges in ihrer Bewegung auf ein Ziel hin, das ebenso gut die Bewegung selber ist, wenn man ihr die Zielgerichtetheit entzieht. So hat Leonardo gebannt auf die Figuren geblickt, die sich aus dem Verwirbeln gegenläufiger Strömungen ergeben. Dass die Wellen sich nicht fort-, sondern an Ort und Stelle bewegen, kann man am wogenden Kornfeld sehen. Die Zeichnungen, die Leonardo daraufhin von derartigen Wasserwirbeln und Wellenbewegungen angefertigt hat, sind Darstellungen ihrer Bewegung in bestimmten Versuchsanordnungen, die jeweils zu unterschiedlichen Figuren geführt haben. Bei keiner dieser Figuren haben wir es jedoch mit

<sup>11</sup> Eine dritte Figur deutet sich an mit der Bemerkung im selben Zusammenhang: „Die Bewegung entschlüpft in das Intervall“. Vgl. Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Jena, 1921, S. 311.

<sup>12</sup> Michel Serres, „Gnomon: Die Anfänge der Geometrie in Griechenland“, in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, hg. v. Michel Serres, Frankfurt am Main, 2002, S. 153.

einer „Momentaufnahme‘ [sic!] des Aufpralls von Wasser auf Wasser zu tun [...], sondern mit einem höchst komplizierten [sic!] Diagramm zur Erläuterung von Leonardos Ideen über einen solchen Aufprall.“<sup>13</sup> Dargestellt ist ein Wissen um ein Phänomen, nicht dessen Illustration, das heißt, Bewegung ist hier als diagrammatische Figur in ihrer Darstellung enthalten, insofern es um die Gesetzmäßigkeit geht, die zur dargestellten Figur führt und die in ihr selbst sichtbar werden soll. In jedem Diagramm als Modell ist das Modellerte mit enthalten. Während für Leonardo (und Dürer) das Maß des Dargestellten (die Figur der Bewegung) der Abstand zwischen Auge, Objekt und Zeichenstift war, ist es in der wissenschaftlichen Versuchsanordnung zur Analyse der Bewegung des Gehens zum Beispiel der Körper selbst, dem zugemutet wird, seine eigene Bewegung auch selbständig aufzuzeichnen. Die graphische Methode, mit der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Physiologe Etienne-Jules Marey auf die Spur der Bewegung setzte, bestand darin, dass über einen Apparat Signale, die pneumatisch an den Läufen von Pferden und Füßen von Menschen ausgelöst wurden, in ihrer Abfolge so (mittels eines Sphygmographen) aufgezeichnet wurden, dass ihr messbarer Abstand Auskunft über die Art des Gehens ‚als eine Bewegung‘ geben konnte. Mit dem im Apparat vergegenständlichten Wissen wird technisch eine diagrammatische Darstellung der Bewegung sichtbar, die vom bewegten Körper abstrahiert und nur die Bewegung durch die Figur ihrer Aufzeichnung repräsentiert.<sup>14</sup> Tatsächlich bedeutet die Photographie, deren sich Marey dann seit Ende der 1870er Jahren bediente, eine weitere Abstraktion vom bewegten Körper für die Aufzeichnung und diagrammatische Darstellung von Bewegung, weil die photographische Spur der Bewegung auch apparativ, aber distanzierter, unabhängiger, also unbeeinflusst vom Objekt aufgezeichnet werden konnte.<sup>15</sup> Die Chronophotographien sind photographierte Diagramme von Bewegungsabläufen und nicht deren photomimetische Darstellung, weshalb die Reduktion der bewegten Körper auf dünne Linien und Punkte in der Abfolge ihrer Serienaufnahmen ihrem Zweck, in den Abständen unbewegter Schnitte die Bewegung messbar zu machen, am besten entsprach. Generell handelt es sich darum, „dass der Algorithmus des Gehens das Modell für die Konzeption Mareys für die unterbrochene Bewegung wird, die als Grundlage für die kinematographische Mechanik dient und die

<sup>13</sup> Ernst H. Gombrich, „Leonardo da Vincis Forschungsmethode der Analyse und Permutation. Die Formen der Bewegung von Wasser und Luft“, in: *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance*, Bd. 3, Stuttgart, 1987, S. 57.

<sup>14</sup> François Dagognet, *Etienne-Jules Marey. La passion de la trace*, Paris, 1987.

<sup>15</sup> Vgl. auch Joel Snyder, „Sichtbarmachung und Sichtbarkeit“, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main, 2002, S. 142-167.

Interaktion des biologischen und mechanischen Modells in allen Untersuchungen zugrunde legt“.<sup>16</sup> Und schließlich, nachdem Marey längst zur kinematographischen Aufzeichnung von Bewegung übergegangen war, schließt sich der Kreis zu den Experimenten Leonardos: Auch Marey hat sich für Strömungsbewegungen interessiert und dafür die Luft in einem Kästchen mit Rauch sichtbar gemacht und an verschiedenen Widerständen vorbeifließen lassen, was unterschiedliche Figuren ihrer Strömung zur Folge hatte.<sup>17</sup> Die Photographien dieser Strömungsfiguren sind, wie bei Leonardos Zeichnungen, keine Momentaufnahmen ihrer Bewegung, sondern deren diagrammatische Übersetzung in die Bewegung als Figur, deren Erscheinung auf ihre Bedingungen zurückgeführt werden könnte. Es handelt sich zugleich um das photographische Präparat einer Bewegung, deren Figur die mathematische Abstraktion ihrer algorithmischen Darstellung ermöglichen könnte.

Es kann hier nicht darum gehen, der diagrammatischen Figuration von Bewegung in extenso nachzugehen. Es ist folgerichtig, dass sie in wissenschaftlichen Apparaten ‚Gestalt‘ annimmt, zu denen auch der kinematographische Mechanismus gehört, und dass das diagrammatische Verfahren zur Integration berechenbarer Bewegungsabläufe in die empirischen Wissenschaften und industriellen Produktionsabläufe Eingang gefunden hat.<sup>18</sup> Bewegung ist schließlich als ihre Abstraktion ein Konzept auf dem Reißbrett, dessen Anschaulichkeit aus Zahlen und Formeln besteht, die sich ursprünglich dem Verfahren einer diagrammatischen Figur(ation) von Bewegung und deren algorithmischen Verzeichnissen verdanken.

Marcel Duchamp hat dieser wissenschaftlichen Perspektive der Marey’schen Chronophotographie in seiner Darstellung der *Nu, descendant un escalier* (1912) Ausdruck gegeben, indem er das Konzeptuelle der figurativen Abstraktion betont hat: „Im Akt *eine Treppe hinabsteigend* wollte ich ein statisches Bild der Bewegung schaffen: Bewegung ist hier eine Abstraktion, eine innerhalb des Gemäldes artikulierte Schlußfolgerung, und man braucht gar nicht zu wissen, ob hier eine wirkliche Gestalt eine Treppe hinabsteigt oder nicht. Im Grunde ist die Bewegung im Auge des Betrachters, der sie in das Bild hineinträgt.“<sup>19</sup> Nicht jedoch im Sinne der Animation, sondern indem der Betrachter den Zeichen folgt, die

<sup>16</sup> Michel Frizot, „Comment ça marche. L’algorithme cinématographique“, in: *Revue Cinémathèque*, 15 (1999), S. 15.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman und Laurent Mannoni, *Mouvements de l’air. Etienne-Jules Marey, Photographe des Fluides*, Paris, 2004.

<sup>18</sup> Ich denke zum Beispiel an Hugo Münsterberg oder Frank B. Gilbreth und dessen ergonomische Studien zur wissenschaftlichen Betriebsführung, die sich bei Sigfried Giedion (*Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt am Main, 1982) in enger Nachbarschaft zur zeitgenössischen Ikonographie der Malerei und zum Film finden.

<sup>19</sup> Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln, 1972, S. 37.



Richtung und Dynamik angeben, und das ist hier zum Beispiel ein Pfeil, dessen Drehung die Bewegung des Körpers markiert. An einem anderen Beispiel wird das von Duchamp noch deutlicher auf den diagrammatischen Kontext bezogen: Am Beispiel der *Kaffeemühle* (1911) sagt er, dass die Kurbel „gleichzeitig an verschiedenen Punkten ihrer Umdrehung [erscheint]. Ein Pfeil gibt die Drehrichtung an. Ganz unbewußt hatte ich so ein Fenster zu etwas anderem hin geöffnet. Dieser Pfeil war eine Neuerung, die mir ungemein gefiel, interessant war hier von ästhetischen Gesichtspunkten aus die diagrammatische Seite der Darstellung.“<sup>20</sup> Beide Male hat Duchamp Bewegung als abstrakte Figur in Bilder eingefügt, deren Beziehung zur dargestellten Bewegung weder anekdotisch noch mimetisch ist, sondern im Wissen des Betrachters durch seinen Blick auf das Bild zum Ausdruck kommt.

### Unschärfe

Seine *Geschichte der Unschärfe* lässt Wolfgang Ullrich mit der romantischen Landschaftsmalerei beginnen, um sogleich am Beispiel eines Textes von Adam Müller hinzuzufügen, dass es sich eher um „deren Vorgeschichte [handelt], denn das Wort selbst taucht darin gar nicht auf“.<sup>21</sup> Womöglich ist es auch gar nicht angemessen, von Unschärfe in der Darstellung einer Landschaft zu sprechen, wenn sich der romantische Blick in der Weite einer Landschaft verliert, die ihre Konturen noch dazu mit Dunst oder Nebel verschleiert. Nicht die Darstellung ist unscharf, weil der Maler vielleicht die Brille, die er benötigt, nicht aufgesetzt hat, sondern das Dargestellte selbst. Das Sujet wurde vom Maler hinsichtlich seiner verwischten Konturen ausgewählt, deren Effekte es genau zu beobachten und einem ‚Stil‘ zu unterwerfen galt. Erst das so entstandene Bild wird auf einen Wahrnehmungseffekt zurückdatiert, der ihm vorausgegangen sei und der schließlich zum natürlichen Blick aufgewertet und gegen den wissenschaftlichen Blick mit Brillen bewehrter Augen behauptet wird. Trotz aller Sehschwäche des menschlichen Auges ist die dargestellte Unschärfe zuerst ein Bild, dann ein (stilistisches) Konzept und schließlich eine Weltanschauung.

Die Unschärfe als diskrete Figur dargestellter Bewegung im statischen Bild ist eindeutig erst ein Effekt der technisch-apparativen Abbildung der Photographie. Das ‚natürliche Auge‘ kann sich Bewegungsunschärfe gar nicht leisten, weil es die lebenserhaltende Aufgabe

<sup>20</sup> Wie Anm. 19; vgl. dazu auch Vf., „Doch die Bewegung selbst bewegt sich nicht. Die Darstellung von Bewegung als (inter-)mediale Form im europäischen Avantgarde-Film“, in: *Kunst und Medialität*, hg. v. Gisela Febel, Jean-Baptiste Joly und Gerhard Schröder, Stuttgart, 2004, S. 123-140: 134.

<sup>21</sup> Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, 2002, S. 9.

hat (die in der beschleunigten Moderne eher größer als geringer wird), Bewegungen so schnell und präzise zu erkennen, dass sein Besitzer einer möglichen Gefahr entkommen kann. Abgesehen vom optischen Defekt des Auges kann man beim intentionalen Bewegungssehen auch kaum von Schärfe oder Unschärfe sprechen, sondern eher von einer an die Situation angepassten Wahrnehmung. Die photographische Bewegungsunschärfe dagegen ist direkt durch die medialen Eigenschaften der technischen Apparatur selbst bedingt, sie definiert schließlich eine Figur bewegungslos dargestellter Bewegung, die grundsätzlich zur Figur (dann auch im Sinne von Code als Darstellungskonvention) für die Bewegungsdarstellung wird, letztlich aber auf einen medialen Effekt der Photographie zurückgeht. Um den Ort dieser Figur im Apparat zu bestimmen, sollte man zwei Ebenen photographischer Abbildung unterscheiden, zwischen denen Bewegung figuriert. Erstens reguliert die Optik technisch den Fokus scharfer Abbildung, und die Beschichtung des photographischen Aufzeichnungsmediums Glasplatte oder Film entscheidet über deren ‚Schnelligkeit‘ und ‚Auflösung‘ – beide Faktoren können bereits Unbewegtes in sog. ‚Photogrammen‘ abbilden. Bewegung dagegen kann erst durch eine andere mechanische Bewegung im unbewegten Schnitt einer Momentaufnahme wiedergegeben werden, das ist die Verschlussgeschwindigkeit, deren Verhältnis zur vor-photographischen Bewegung im Fokus der Optik über deren scharfe oder unscharfe Wiedergabe entscheidet. Bewegung in ihrer photographischen Darstellung ist daher eine relationale Figur, die, durch Optik und Chemie bedingt, sich zwischen Verschlussgeschwindigkeit und Objektbewegung herstellt. Ihre scharfe Abbildung setzt eine hohe Verschlussgeschwindigkeit voraus, wodurch die Objektbewegung im Bild zurückzubleiben oder angehalten zu sein scheint; eine zu geringe Verschlussgeschwindigkeit scheint das bewegte Objekt nicht fixieren zu können, was sich als unscharfe Figur abbildet.



( Atget)

Schließlich kann auch die Photokamera mit der Objektbewegung mitschwenken, wodurch alles, was unbewegt ist, Bewegungsunschärfe zeigt, diesmal hervorgerufen durch die Bewegung der Kamera (sog. Wischeffekt). Die Unschärfe figuriert also einerseits als Bewegung *der* Photographie in der Verwischung unbewegter vor-photographischer Objekte und andererseits als Figur der Bewegung *in der* Photographie, weil sie den Anschein erweckt, als wäre hier die Objektbewegung dem fixierenden Fallbeil des Verschlusses entkommen und ihrer Abbildung beinahe entwischt, so dass nur ihre Spur im Bild zurückgeblieben ist. Gerade diese Spur einer scheinbar nicht fixierten Bewegung, die der rein technische Effekt einer Mechanik ist, wurde zur Figur einer in der Regel ontologisch behaupteten Bewegungsabbildung, das heißt, die unscharfe Figur der Bewegung in der Photographie wird zum ‚Bild der Spur‘ selbst des vor-photographisch Realen und seiner Beziehung zum photographischen Abbild, die auch anderen Elementen der Abbildung photographische Gestalt verleiht. Diese technisch induzierte Figur von Bewegung wird zu ihrem Symbol (oder ihrer Stellvertreterin in unbewegter Darstellung), sie löst sich aus der Photographie, wo sie ebenfalls mit zunehmender technischer Verbesserung der Apparate zum intentionalen Bild und Stilmittel – oder zur Figur einer unwillkommenen Störung wird.

Von Anfang an (1839) ist die Photographie im Status der ‚richtigen‘ Abbildung des Wirklichen und dadurch das Leitmedium ihrer objektiven Wiedergabe im Bild gewesen, sie gilt als „proper (not literal) term in opposition to painting’s figured term“.<sup>22</sup> Die quasi-natürliche Abbildung der Photographie hat sich diskursiv gegen die figurative Abbildung der Malerei etabliert. Die Unschärfe als Figur in der Photographie ist beides, „proper term“, weil sie die Spur des Wirklichen markiert, und „figured term“, weil sie sich als unscharfe Figur von der „proper“ Repräsentation des Realen im Bild unterscheidet. Das heißt, dass sich mit dieser Figur ein ‚Phototropismus‘ verbindet, eine Abwendung vom „proper term“ der Photographie, von ihrer natürlichen Unmittelbarkeit der Abbildung, oder, wie Richard Shiff sagt, dass der Phototropismus den Sinn für die richtige Darstellung unterminiere. Zugleich kann diese Figur ‚als Figur‘ von der Malerei für ihre figurative Darstellung als stilistische Analogie zur Photographie in Anspruch genommen werden. Das hat wiederum für die Photographie zur Folge, dass sie entweder ‚improper‘, also malerisch wird oder die

<sup>22</sup> Richard Shiff, „Phototropism. (Figuring the Proper)“, in: *Studies in the History of Art*, 20 (1989) (= *Retaining [sic, nicht "retrieving"!]* *the Original – Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. Proceedings of the Symposium, sponsored by the National Gallery of Art, Washington, and the Center for Advanced Study in the Visual Arts. : Symposium Papers VII), S. 161.

Unschärfe als figurative Störung aus ihrer richtigen, „proper“ Darstellung der Wirklichkeit verbannen muss. Beide Tendenzen der Photographie, die sich in den Film als photographisches Medium verlängern lassen, bleiben einflussreich als dokumentarische oder künstlerische Photographie. Sie haben erst am Ende des vorigen 20. Jahrhunderts, als die ‚richtige‘ Abbildung in der digitalen Photographie grundsätzlich zur Disposition stand, eine andere Art von Bildern hervorgebracht, die in der Katachresis ihre binäre Opposition auflöst und das Figurative im Diskursiven (als „proper term“) zulässt im Rahmen einer figuralen Massenkultur, von der am Schluss die Rede sein wird. Die Unschärfe als Phototropismus ist von nun an eine dritte Figur, die in der Malerei als das Photographische und in der Photographie als das Malerische figurieren kann. In beiden medialen Kontexten ist sie fremd, weil sie auf den jeweils anderen verweist.

Vor diesem Hintergrund einer Katachresis, das heißt der Integration eines fremden Elements in ein anderes, die hier als Übernahme der ‚phototropischen‘ Unschärfe als Figur von Bewegung aus der Photographie in die Malerei und zurück in die Photographie diskutiert wurde, ist ein kurzer Hinweis auf die gemalten Photographien von Gerhard Richter interessant. Seit 1962 hat Richter nach photographischen Vorlagen Bilder gemalt, die als Malerei Photographie zitieren oder mehr noch, Photographie ‚refigurieren‘. Die photographischen Vor-Bilder werden seit 1969 parallel in einem Bilderatlas zusammengestellt, so dass durch das Nebeneinander von Photographie und Malerei ihre (mediale) Differenz deutlich bleibt. In der Malerei figuriert die Photographie durch das, was ihr „proper“ ist, ein hohes Maß an referenzieller Natürlichkeit der Abbildung. Durch ihre ‚deutliche‘ Unschärfe behauptet die gemalte Photographie eine signifikante Distanz zum photographischen Vor-Bild, das in der Malerei ‚unscharf‘ („improper“) figuriert, und zugleich verweist die Unschärfe auf eine Eigenschaft des photographischen Mediums, das in der Malerei auf diese Weise zitiert werden kann. Unschärfe, die in der Photographie als technische Störung gilt, so lange sie nicht stilistisch gewollt ist, markiert in dieser Malerei sowohl die ‚mediale‘ Distanz als auch die ‚figurative‘ Nähe zur Photographie, die von der Malerei wiederholt wird. Rosemary Hawker hat von einem Versuch gesprochen, „to transcribe what I will label ‚photographic idiom‘ into the medium of painting“.<sup>23</sup> Das Idiomatic der Photographie nennt sie mit Derrida, der jedoch vom Idiom der Malerei

---

<sup>23</sup> Rosemary Hawker, „The Idiom in Photography As the Truth in Painting“, in: *The South Atlantic Quarterly*, 101:3, Summer (2002), S. 541.

spricht<sup>24</sup>, das, was als Stil einzigartig, eigen, unnachahmlich ist und das Spezifische des Mediums ausdrückt.<sup>25</sup> In Richters gemalter Photographie ist die Unschärfe genau das, was als Idiom *zwischen* Photographie und Malerei als Figur der Katachrese ihrer Beziehung ‚figuriert‘, und zwar als Bewegung vom einen zum anderen Medium, weil die Unschärfe selbst eine Figur der Bewegung ist, die als figurierte Bewegung beiden Medien eignet. 1966 hat Richter *Ema – Akt auf einer Treppe* gemalt; es liegt nahe, dieses Bild zu Duchamps *Nu descendant un escalier* von 1912 über die jeweils dargestellte Figur der Bewegung in Beziehung zu setzen.



(Marcel Duchamp: *Nu descendant un escalier*, 1912 links

Gerhard Richter: *Ema – Akt auf einer Treppe*, 1966 rechts)

Das diagrammatische Konzept der figurierten Bewegung setzt Abstände zwischen raumzeitlich markierten Punkten oder Linien (wie in Mareys Chronophotographien) voraus, das heißt, die schreitende Figur ist möglichst abstrakt auf die Elemente reduziert, die in der Seitenansicht unterscheidbar bleiben. Richters Schreitende kommt frontal auf ihren Betrachter zu, die Bewegung ist über ihre körperliche Pose hinaus durch die ‚Figur der

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1992, S. 15-29.

<sup>25</sup> Susanne Ehrenfried spricht vom Motiv der Unschärfe. Vgl. dies., „Ohne Eigenschaften“. *Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien/New York, 1997, S. 76-86.

Unschärfe‘ markiert, deren technisch-apparativer Ursprung als ‚Idiom‘ der Photographie in der Malerei wiederkehrt.<sup>26</sup>

Es ist die Störung oder, wie Max Imdahl sagt<sup>27</sup>, die Deformation, mit der die Bewegung als Figur Eingang in die Malerei findet. Das kann eine Bewegungsunschärfe „phototropischen“ Ursprungs sein, das sind ebenso die multiperspektivischen Darstellungen im Kubismus Picassos oder im Futurismus zum Beispiel Ballàs und vieler anderer.<sup>28</sup> Bevor die gemalte Vielansichtigkeit im selben Bild auf die Nachahmung kinematographischer Vorbilder zurückgeführt werden kann („eine anschauliche Simultaneisierung eines zugleich anschaulich Sukzessiven“<sup>29</sup>), ist sie die Deformation bzw. Störung vertrauter figurativer Darstellung in der Malerei. Dass die „Deformationen [...] nicht auf Zerstörung oder auf das Unästhetische funktionalisiert, sondern auf Verlebendigung“<sup>30</sup>, macht sie zur Figur von Bewegung, und wie in der Photographie kann hier auf die Bewegung des Objekts oder die Bewegung des Beobachters referiert werden. Und dass solche Figuren viel mehr auf mediale Eigenschaften der Malerei selbst im Dialog mit der Photographie statt auf Nachahmungen der Kinematographie (was genau wird denn nachgeahmt, der Filmstreifen, das projizierte Bewegungsbild oder gar ein Wahrnehmungseffekt?) zurückzuführen sind, zeigen schließlich die oszillierenden Farbkreise Delaunays und die Optical Art Vasarély's, die laut Imdahl<sup>31</sup> an die Schmerzgrenze des Betrachters heranreichen und schon deshalb Figuren massiver Störung sind.

### **Noch einmal: Film**

Zu Beginn war ich vom ‚freeze frame‘ der angehaltenen Bewegung im Film ausgegangen, was nun auch als eine Störung im projizierten Bewegungsbild erkennbar wird, aber als eine ‚Figur der Störung‘, die keine Ursachen in der Mechanik des technisch-apparativen Mediums hat, sondern allein auf das Fehlen einer figuralen Differenz zwischen den 24-mal geschalteten Bildern zurückzuführen ist, die normalerweise im projizierten Bewegungsbild als Differenz-Figur für Bewegung zwischen den Bildern figuriert. Auf diese ‚Figur der

<sup>26</sup> Vielleicht sollte angemerkt werden, dass diese Unschärfe aus der Photographie nichts mit dem malerischen Stil zu tun hat, den Wölfflin dem linearen Stil in der Kunstgeschichte gegenübergestellt hat.

<sup>27</sup> Max Imdahl, „Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst“, in: *Max Imdahl. Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt am Main, 1996 (zur Bewegungsdarstellung insb. S. 256-268).

<sup>28</sup> *L'art en mouvement*, hg. v. Jean-Louis Prat, Ausst.-Kat., Fondation Maeght, Saint-Paul, 1992.

<sup>29</sup> Imdahl, wie Anm. 27, S. 258.

<sup>30</sup> Ebd., S. 260.

<sup>31</sup> Ebd., S. 265.

Bewegung‘ möchte ich mich nun noch einmal konzentrieren unter dem Aspekt nicht nur des angehaltenen, sondern des bewegten Bewegungsbildes, wo sie als prozessuale Figuration von Bewegung und Figur der Zeit wiederkehrt. Vorausgesetzt ist hier wiederum, dass Bewegung im Film auch dort wahrgenommen wird, wo sie erscheint – auf der Leinwand –, und nicht erst im Auge aus Trägheits- oder Nachbildeffekten auf der Netzhaut, dem ‚inneren Screen‘ des Auges entsteht. Die falsche Herleitung des Bewegungseindrucks als Wahrnehmungseffekt stammt aus der Übernahme der stroboskopischen Täuschung für die Kinematographie, eine offenbar selbstevidente Erklärung, die auch vom Physiologen Marey nicht eigens bewiesen werden musste: So hatte sich Marey schon seit einiger Zeit für seine chronophotographischen Bewegungsstudien auch filmischer Bewegungsaufzeichnungen bedient, ohne davon abzuweichen, dass sich Bewegungsphasen auf der Netzhaut analog zur photographischen Platte abbilden und erst als Nachbilder zum Bewegungseindruck verbinden. Die Argumentation folgt dem bekannten Muster, wonach angeblich die Netzhaut wie eine photographische Platte durch ihre Trägheit Einzelmomente zum Eindruck von Bewegung verschmilzt, weshalb umgekehrt „diese Eigenschaft der Netzhaut nun [...] uns Aufschluß darüber geben [soll], wie es zugeht, daß ein photographisches Bild eine Bewegung zur Darstellung bringen kann“.<sup>32</sup> Offenbar glaubte Marey, zwar die Abbildungen sich überschneidender Bewegungsphasen, nicht aber die diagrammatische Bewegungsanalyse aus der Versuchsanordnung der Chronophotographien auf den Film übertragen zu können (dort waren Verschmelzungen sich überschneidender Figuren zwecks Messbarkeit ihrer Abstände ausdrücklich zu verhindern), weshalb er auf gängige Erklärungen für die kinematographische Bewegung zurückgegriffen hat. Die wissenschaftliche Autorität Mareys hat der These von der Bewegung als Wahrnehmungsbild auf der Netzhaut aus Überlagerungen von Nachbildern Nachdruck verliehen, und so ist sie auch vorbildlich geworden für die avantgardistischen ‚Bilder von Bewegung‘ oder die Form, in der Bewegung mit den Mitteln der Malerei formuliert werden kann. Daraufhin hat zum Beispiel Marinetti im technischen Manifest der futuristischen Malerei (1910) den Zusammenhang zwischen einer dynamischen Moderne und dem so verstandenen (stroboskopischen) Modell der Wahrnehmung von Bewegung im projizierten Bewegungsbild hergestellt: „Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit großer Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das

---

<sup>32</sup> Etienne-Jules Marey, *Chronophotograph* (1893), in: *Kinematograph: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums*, Frankfurt am Main, 2 (1985), S. 4.

Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig.“<sup>33</sup> Tatsächlich hat die poetische Figur des Dynamismus mit ihrer physiologischen Erklärung nichts zu tun, der Ort ihrer (Wahrnehmungs-)Störung ist auch nicht das Auge, sondern das Manifest, das sich gegen das Konventionelle in der Wirklichkeitsdarstellung richtet und diesem Protest in der Malerei Ausdruck verleiht. Spätestens 1912 durch Max Wertheimer<sup>34</sup>, der für die experimentell induzierte und wahrgenommene Figur der Bewegung den Namen „Phi“ eingesetzt hat, war klar, dass die dargestellte (wie die reale) Bewegung dort gesehen wird, wo sie erscheint (und, so ist hinzuzufügen, wo sie über das Auge vermittelt neuronal im Gehirn verarbeitet wird).

Bewegung im Kino wird also auf der Leinwand und nicht erst durch Verschmelzung von figuralen Bewegungslosigkeiten im Auge wahrgenommen. Das Problem ihrer Beschreibung ist, dass sie zwar als Wirkung der Kinematographie im Bewegungsbild sichtbar ist, in ihrer Ursache jedoch als Differenz-Figur zwischen den im Projektor geschalteten und unbewegt projizierten Einzelbildern unsichtbar bleibt<sup>35</sup> und erst ursächlich ‚sichtbar‘ wird, wenn sie fehlt, also im angehaltenen Bild des Stehkaders. Und das ist deshalb so interessant, weil der Stehkader auf die abwesende Figur der Bewegung verweist oder – genauer – zurückverweist, weil das kinematographische Bewegungsbild nach wie vor seinen Kontext bildet. Jean-Luc Godard hat genau das gemeint, wenn er in seinem Film *Sauve qui peut, la vie* (1979) die Bewegung angehalten oder verzögert hat, um, wie er sagt, „die Bewegungen einer Frau“ analysieren zu können, woraus sich „plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten (er)gibt“.<sup>36</sup> In ähnlicher Weise hat Roland Barthes in bestimmten überdeterminierten Photographien aus Filmen den Möglichkeits-Sinn angehaltener Bilder als einen stumpfen Sinn<sup>37</sup> beschrieben, der in ihnen Vorgänge sichtbar macht, die den Anschluss an die Erfahrung des Wirklichen herstellen. Jedes Mal ist es die angehaltene Bewegung, die auf das verweist, was weder narrativ noch figurativ (und schon gar nicht perzeptiv, denn Bewegung

<sup>33</sup> Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek, 1993, S. 307.

<sup>34</sup> Max Wertheimer, „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung“, in: *Zeitschrift für Psychologie*, 61 (1912). Weitere Diskussion und Quellen des „stroboskopischen Irrtums“ in: Vf., wie Anm. 8, („Täuschungen“, S. 149-155).

<sup>35</sup> Christian Metz, „Etwas bleibt im Übrigen erstaunlich: Man weiß, dass ein Film aus Fotografien zusammengesetzt ist, aber man sieht keine von ihnen.“ Vgl. Christian Metz, „Foto, Fetisch“ (1985), in: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main, 2003, S. 215-225: 217.

<sup>36</sup> Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*, Berlin, 1981, S. 49.

<sup>37</sup> Roland Barthes, „Der dritte Sinn“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, wie Anm. 7, S. 47-66.



kann gerade nicht wahrgenommen werden) in jedem dieser Bilder enthalten ist als stumpfer oder Möglichkeits-Sinn, der diese Bilder signifikant sättigt. Als einzelnes Bild ist es (das Photogramm) ein Fragment gegenüber dem Ganzen des Films, welches „das Filmische paradoxerweise nicht im Film ‚am rechten Ort‘, ‚in der Bewegung‘, ‚in natura‘ erfassen [lässt], sondern bisher nur in einem wichtigen Artefakt, im Photogramm“.<sup>38</sup> Daher liege „das eigentlich Filmische (das Filmische der Zukunft) nicht in der Bewegung, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn [...], so ist die ‚Bewegung‘, die man für das Wesen des Films hält, keineswegs ‚Beseelung‘, Fließen, Beweglichkeit, ‚Leben‘, Kopie, sondern nur das Gerüst einer permutativen Entfaltung“<sup>39</sup>, eines Prozesses, der auch jede Unbewegtheit an jenes Dritte anschließen lässt, das als ‚filmischer‘ Sinn figuriert (und über das Kinematographische hinaus auch elektronische Realisierungen des Filmischen ‚informiert‘).

Zwischen dem einzelnen Bild, das nie die Bewegung des Films wiedergeben kann und daher gerade als Beleg für Bewegungsänderungen, aber auch für einen „freeze frame“ versagt<sup>40</sup>, und dem (Bewegungsbild des) Film(s) besteht offenbar dieselbe katachretische Relation, die Richard Schiff zwischen der Photographie und der Malerei festgestellt hat, die das binäre System des Entweder (Film) – Oder (Photogramm) in einem Dritten aufhebt, das in diesem Fall Bewegung (Diskurs) und Bild (Figur) in der Bewegung als ihre gemeinsame Figuration verbindet, die beide Seiten in der jeweils anderen markiert. Was Gilles Deleuze aus anderen Gründen das „Zeitbild“ nennt, erweist sich ebenfalls als dieses angehaltene Bild in der Bewegung und die Bewegung im angehaltenen Bild. Bewegung als Figuration im Film ist nicht mehr nur die Differenz-Figur mechanisch geschalteter figurativer Abstände in einer Folge von Einzelbildern, sondern gewissermaßen der ‚Atem‘, der das projizierte Bewegungsbild auf der Leinwand am Leben erhält und wiederum Einzelbilder als Fragmente des ganzen Bewegungsbildes (nicht der Folge von Bildern auf dem Film) belebt.

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 64.

<sup>39</sup> Ebd., S. 65.

<sup>40</sup> Im ‚anderen Medium‘ des Buch-Textes kann eine filmische Bewegungsdarstellung durch eine Photographie womöglich ‚zitiert‘ werden, nicht aber eine Bewegungsänderung oder gar eine angehaltene Bewegung, wenn es um die Änderung oder das Anhalten der Bewegung geht. Der Stehkader am Ende von Truffauts *Les 400 coups* setzt in der Abbildung das Wissen um die angehaltene Bewegung voraus, andernfalls verweist das Photo auf den Moment einer im Film ‚bewegten‘ Bewegung.

## Das Figurale

Die Beziehung zwischen der dargestellten Bewegung als Figur (u. a. Diagramme oder Figuren der Störung und die kinematographische Differenz-Figur einzeln geschalteter Bilder) und als Prozess der Figuration im projizierten Bewegungsbild verweist auf ihren Zusammenhang in der Bilderkultur der (Post-)Moderne, die ebenso von Bildern in Bewegung wie bewegten Bildern, das heißt technisch-apparativ induzierten (kinematographischen und elektronischen) Bewegungsbildern geprägt ist. Ströme von Bildern durchziehen diese postmoderne Moderne, die sich in ihren Bildern als eine primär visuelle Kultur manifestiert. Die Ordnung der Bilder in der Bewegung nimmt dem einzelnen Bild die ikonische ebenso wie die semantische Identität, sie sind der Figur ihrer Differenz zugeordnet, die sie zur figurativen Bewegung anordnet. Im projizierten Bewegungsbild ist kein ‚Bild‘ mehr identifizierbar, das bestenfalls aus der ‚Störung‘ gegen den Strom der Bilder als ein „Durchschnittsbild“ (Deleuze) vorübergehend zurückgewonnen werden kann. Auch wo einzelne Bilder in Museen, in der Presse, auf Postkarten etc. auftreten, sind sie ohne ihren Zusammenhang mit anderen Bildern kaum noch erkennbar oder lesbar, mit denen sie sich in den Bilderstrom einordnen. Jean-François Lyotard<sup>41</sup> hat philosophisch ebenso wie Scott Lash<sup>42</sup> und viele andere auf der soziokulturellen Ebene noch ein Spannungsverhältnis zwischen dem Diskursiven und dem Figurativen als Charakteristikum postmoderner Kultur ausgemacht. Die massive Dominanz des diskursiv gewordenen Figurativen in den technischen Bewegungsbildern bis hin zum digitalen Datenstrom, wo diese Unterscheidung keinen Sinn mehr ergibt, weil sie keine materiale Grundlage mehr hat, sondern ihrerseits nur algorithmisch programmiert möglich ist, hat David Rodowick grundsätzlich im Figuralen als wesentliche Physiognomie dieser postmodernen visuellen Kultur zusammengefasst. Es ist keine Eigenschaft bestimmter Medien oder Formen ihrer Artikulationen, sondern der Horizont dessen, was kulturell nur mehr als Differenz figuriert. „Was ich das Figurale nenne, ist nicht gleichbedeutend mit einer Figur oder auch dem Figurativen. Es ist weder der bildenden noch der sprachlichen Kunst eigentümlich. Es wird nicht von der Opposition zwischen Wort und Bild bestimmt; räumlich und zeitlich ist es nicht an die Logik einer binären Opposition gebunden. Da es sich ständig verändert, [...] ist ihm das Konzept der Identität unbekannt. Das Figurale ist kein ästhetisches Konzept, noch kennt es die Unterscheidung zwischen Formen ‚hoher‘ oder ‚niederer‘ Kultur.

<sup>41</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, 1985.

<sup>42</sup> Scott Lash, „Discourse or Figure? Postmodernism as a ‚Regime of Signification‘“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Vol. 18 (1989), Heft 70/71, S. 140-151.

Es beschreibt die Logik der Massenkultur selbst oder besser die Kultur der Massen.<sup>43</sup> Die mediale Darstellung von Bewegung, digital in gesteigertem Maße gegenüber der analogen Kinematographie, trägt wesentlich zum Figuralen bei, weil sie mit ihrer zugrunde gelegten Differenz-Figur und prozessualen Figuration im Bilderstrom keine ikonische Identität mehr zulässt, die im Zentrum der vormodernen Bilderkultur gestanden hat (und sich wohl auch eher einer Differenz der Schrift und ihrer Signatur (Derrida) verdankt hat). Das Figurale ist die Steigerung in einer Medienkultur, zu der die technisch induzierte Bewegung als Figur und Figuration der Bilder wesentlich beigetragen und in der sie ihren zentralen Ort und ihre Funktion hat.

---

<sup>43</sup> David N. Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham/London, 2001, S. 46.